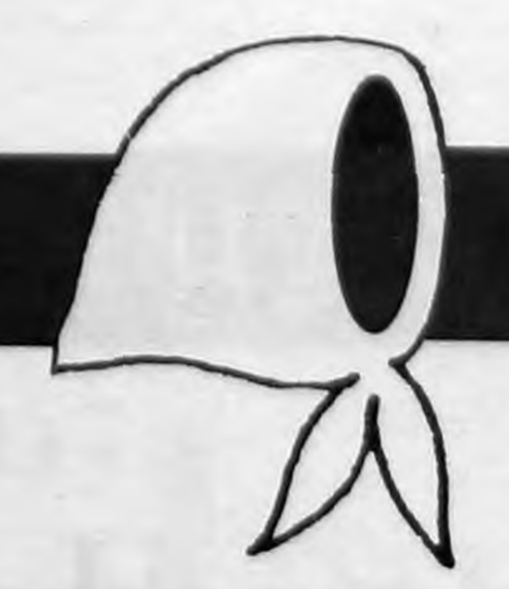


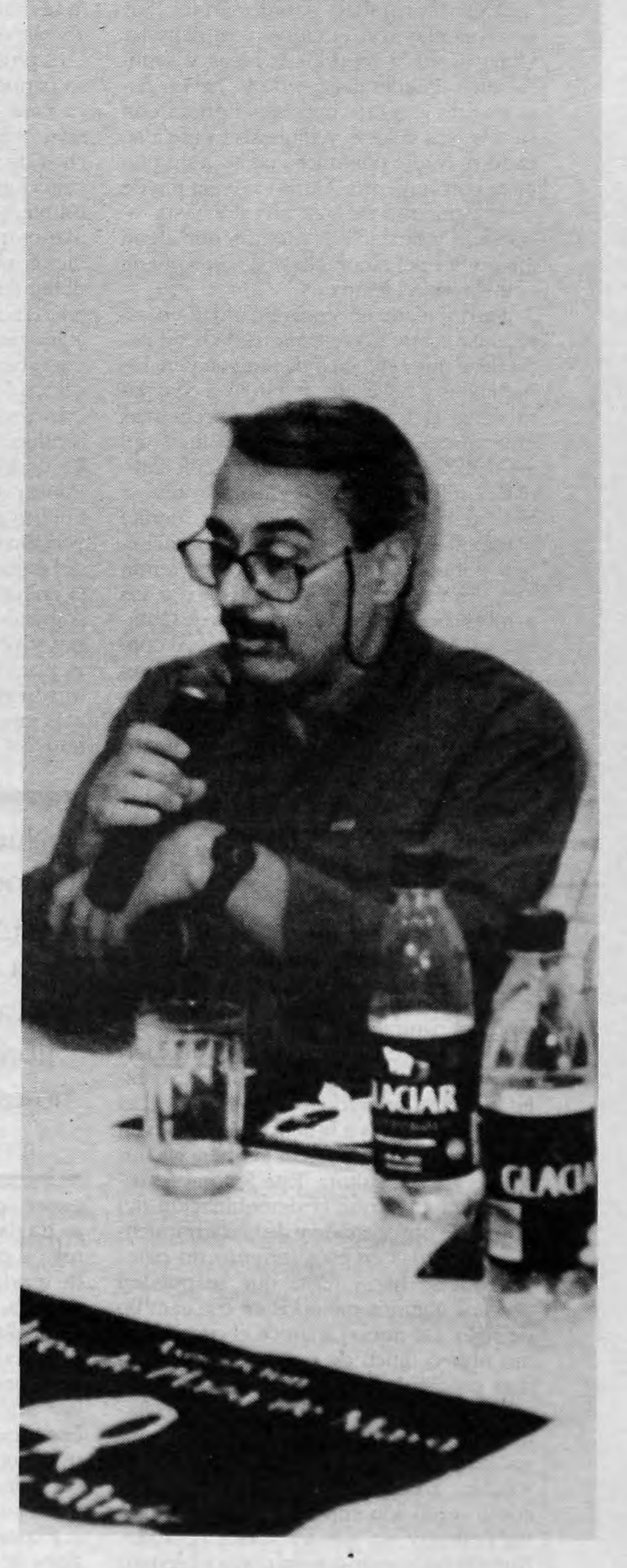
Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo

El teatro ocupa, en la sociedad moderna, el lugar dejado por el ara sacrificial. El teatro es el lugar de la desobediencia, del conflicto considerado como centro y eje determinante del comportamiento humano. Al teatro vamos a ver todo lo que está prohibido. Las tres afirmaciones resultan chocantes, agresivas tal vez, pero ayudan a situar el intento por pensar los vínculos existentes entre el teatro y la sociedad.

Son muchos los enfoques desde los que se puede abordar esa relación. La que aquí intento es, por supuesto, una hipótesis de trabajo muy poco comprobable fácticamente porque ello implicaría hallar documentos, monumentos, rastros seguramente perdidos en el tiempo. Por otra parte, el teatro añade a esa dificultad de la conflictividad humana en todos los casos. Siempre al límite de la censura, prohibido las más de las veces, y en el mejor de los casos desconsiderado por su escasa capacidad de producir plusvalía. Mi tesis ayudaría a explicar, tal vez, las causas de su persistencia histórica. Y esta perspectiva se obtiene como resultado de la consideración de la persona como el terreno básico y primero en el que aparecen los conflictos apuntados y luego "re-presentados" (de la forma más vivencial posible, con y desde el protagonismo del cuerpo humano) en los escenarios. Hemos dicho "cuerpo humano" y mencionamos a la vez la herramienta del teatro y uno de los problemas sociales menos considerado como tal, quizás por un equivocado enfoque "espiritualista" y poco concreto del arte.

RAUL SERRANO

"El lugar de la desobediencia"



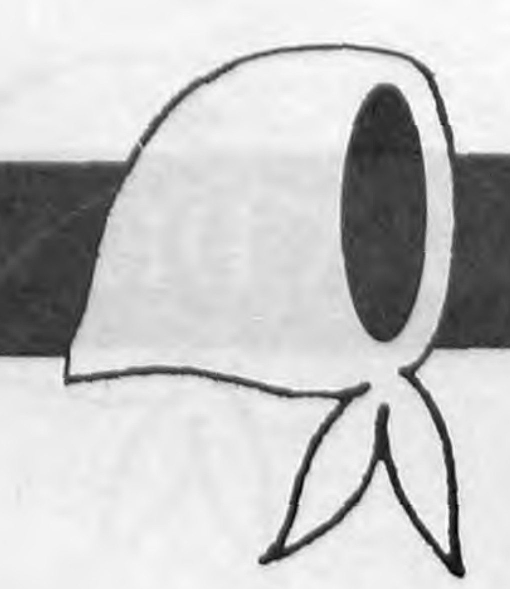
de la lejanía el hecho de ser el arte de la fugacidad y del presente. Y justamente su especificidad consiste en esto: en su incapacidad para dejar documentos ya no de un pasado remoto sino de actores y acontecimientos ocurridos en nuestro país y en la década del veinte o treinta. El teatro sobre la escena sólo existe en presente del indicativo.

Quiero abordar el tratamiento de la relación entre la sociedad y el teatro a partir de avanzar una cierta concepción de la personalidad que funcionaría como causa y, a la vez, como resultado de la interacción social en este terreno. El hecho de que la personalidad sea el resultado de nuestra relación "práctica" e histórica con el medio no implica para nada desconocer que ello se efectúa sobre la existencia de una individualidad biológica que de algún modo la preexiste, de una especie de base animal predispuesta y que posee como tal variadas necesidades e instintos. La existencia de este individuo pulsional y necesitado no debe empañar, por supuesto, el rol de las determinaciones que proceden de la sociedad misma. La base biológica de necesidades e instintos no desaparece sino que entra en una compleja y conflictiva relación con las normas sociales.

Tampoco intento establecer prioridades o jerarquías entre estas instancias. Lo que avanzo es una hipótesis, como ya dije, que permite entender por qué el teatro ha sido siempre visto desde el poder como un factor revulsivo, a veces, o útil, en otras, pero girando en torno

El arte, en general, y el teatro dentro de él, es sin duda uno de los vínculos más estables y permanentes que el hombre posee con la realidad que lo circunda. Siempre, en todas las épocas y circunstancias, existieron el arte y los artistas. ¿Cómo puede ocurrir este fenómeno en situaciones tan diversas y cambiantes? ¿Por qué, aun en aquellas épocas en que el hombre tenía serias dificultades para apenas mantener y prolongar su existencia, para atender aunque fuera mínimamente las necesidades de su subsistencia, el arte aparece vivo y lozano? ¿Por qué pese a crueles persecuciones y destierros continúa el arte actuando?

Debe haber, sin duda, una razón profunda para que esta actividad aparentemente tan suntuaria, tan "innecesaria" sobreviva y se mantenga a lo largo de los siglos. Rescato, a manera de comienzo, la pertinacia con que subsisten, en medio de la constricción social, aquellas pulsiones más elementales provenientes quizás de las necesidades estrictamente biológicas o de resabios ancestrales: hay un cierto placer comprobable por los desastres, las muertes, los accidentes. La prensa amarilla y cada vez más la televisión lo saben. Y ante la imposibilidad de erradicar esos impulsos la sociedad, en las diversas épocas históricas, ha ido organizando lugares en donde están permitidos, actividades que les sirven de válvula de escape, eso sí, siempre en medio de rígidas pautas, condicionamientos y parámetros. Y hay artes que se hallan cercanas a estas manifestaciones. Es



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

RAUL S

"El lugar de la

más, las investigaciones históricas nos dicen que parecen provenir de aquellos sacrificios y festividades paganas. El teatro es uno de ellos: el más directo descendiente quizás. Es el lugar de la comunicación que incluye lo no verbal, lo corporal, que exige la empatía, la identificación con el cuerpo y el dolor del otro, del actor.

El teatro, por su especificidad, aparece como el inmediato desembarco "permitido" para esa parte oculta del ser humano. En él la herramienta, la materia a emplearse y el autor son una misma cosa. El propio oficiante del teatro, el actor, hace de su cuerpo y psiquismo, de manera indivisa, el objeto sobre el que trabaja, la herramienta con la que modela y el objeto final que presenta a su público. Ningún otro arte goza de tamaños privilegios que son a la vez límites y potencias.

El escultor trabaja sobre mármol. Sus herramientas son el cincel y el martillo. Objetiva en la piedra sus ideas y sentimientos. Puede alejarse de lo hecho para mirarlo con ojos críticos. El pintor con su tela, sus colores y pinceles frente a su cuadro. Nadie confundió jamás a un pianista con su piano. Alguna novela puede dormir durante años en un cajón y ser recobrada y lanzada al público por algún amigo fiel del autor. Nada de esto puede ocurrir con el teatro.

¿Pero y el actor? Su singularidad en este tema acarrea consecuencias de tal naturaleza que la técnica de la actuación, los manuales y las teorías referidas a ella, para tomar tan solo uno de los problemas emergentes, aparecen recién a fines del siglo XIX. Estas dificultades y particularidades referidas a un uso más instintivo del cuerpo no aparecen todavía durante el imperio de la técnica de la declamación qué dominó durante siglos ese aprendizaje. En ese período se preparaba a los actores con el manual de oratoria de Quintiliano. Actuar era hablar con arte. Al convertir así al arte del actor, con algo parecido al canto en el que el control intelectual, racional se ejercía sobre una parte de la corporalidad se le quitaba gran parte de su pecado: se trataba, en suma, de algo controlable y que no incluía los bajos instintos. Actuar era, para el mundo culto, declamar. Esa teoría dejaba afuera, claro, a los saltimbanquis, a los actores populares, cuyo uso de la herramienta (del cuerpo) era diferente y menospreciada. Ese "arte" quedaba fuera de la cultura.

Recién con la aparición de Stanislavski, en el último cuarto de 1800, y con la irrupción del naturalismo como estética, la actuación vuelve a ser un problema del cuerpo: rodeado de misterio y de imprevisibilidad, claro, adorado y vilipendiado. Las técnicas referidas a la actuación aparecen recién cuando se asoman las ciencias humanas y de la cultura. Este fenómeno resulta lógico ya que la determinación del objeto de observación y de las herramientas adecuadas en esos terrenos no parece poderse hacer hasta que se pueden precisar algunos métodos en ese cambio de siglo. De nuevo aparece el cuerpo como objeto difícil de pensar y resulta arduo precisarlo como herramienta intermediante. De nuevo surge la falta de distancia y de perspectiva, de nuevo la fugacidad de este arte como problema insoluble. Y esas confusiones se trasladan como confusión imperante en la pedagogía teatral y en sus territorios conexos. Nuestra educación actoral conoce bien sus consecuencias ya que en ella impera, hasta hoy en día, la consigna "cada maestrito, con su librito", lo que en el fondo no es más que una máscara de la ignorancia. ¿Cuál es la causa de este atraso? La misma que hace del teatro un arte particularmente vinculado con lo prohibido: el problema del cuerpo y el del conflicto situado en él.

Hemos dicho que el teatro posee una inmediatez innegable (entre el actor y su personaje, entre el espectador y el actor con el cual se identifica) ya que son el propio cuerpo y psiquismo la herramienta y materia. Podemos pues imaginar que el hombre primitivo, el de las primeras sociedades que intenta abandonar la horda y lograr una organización superadora, impulsado por sus alegrías y tristezas haya recurrido a la propia corporalidad en un hecho expresivo necesariamente situado entre la danza, el canto y la actuación mimética o teatral. Su propio cuerpo, al igual que los animales, fue sin duda la primera herramienta a su alcance: luego vienen los raspadores, el arco y la flecha.

El proceso de hominización, el proceso conocido como de civilización, implica para el hombre primitivo una represión creciente, una sublimación de muchos de sus instintos en aras de la convivencia grupal: en sociedad se trata de reprimir o bien de dirigir esos instintos primarios que le vienen al hombre de su condición animal (que nunca podemos abandonar del todo) y que podemos imaginar, en los comienzos de la humanidad, como algo que estaba bastante más a flor de piel que ahora. Algo similar podemos observar en los procesos de ontogenia, en la educación del individuo, algo, en cierto sentido, homólogo a lo que insumió miles de años en la realidad antropogénica. Educar a un niño, en un cierto sentido, implica permitirle poco a poco la introyección de legalidades que no provienen del mundo natural sino de la sociedad, de la cultura. Así, el niño que al nacer está sometido casi por completo a las pulsiones y necesidades de su propio cuerpo, va poco a poco incorporando "leyes" que le son enseñadas desde el afuera social más inmediato a él. Resulta bastante ilustrativo a este respecto la importancia que posee como etapa en ese proceso, lo que se ha dado en llamar "control de esfínteres": a partir de allí el niño que no puede reprimir la defecación aprende a postergarla, a "pedir" por el lugar apropiado para ella. El niño ya no obedece ciegamente a los llamados de su naturaleza, los posterga, los dirige en dirección a "un deber ser" aprendido. Y lo mismo ocurre con otras pulsiones, espontáneas e incontroladas cerca del nacimiento pero que van adecuándose a normas en el contexto de su socialización.

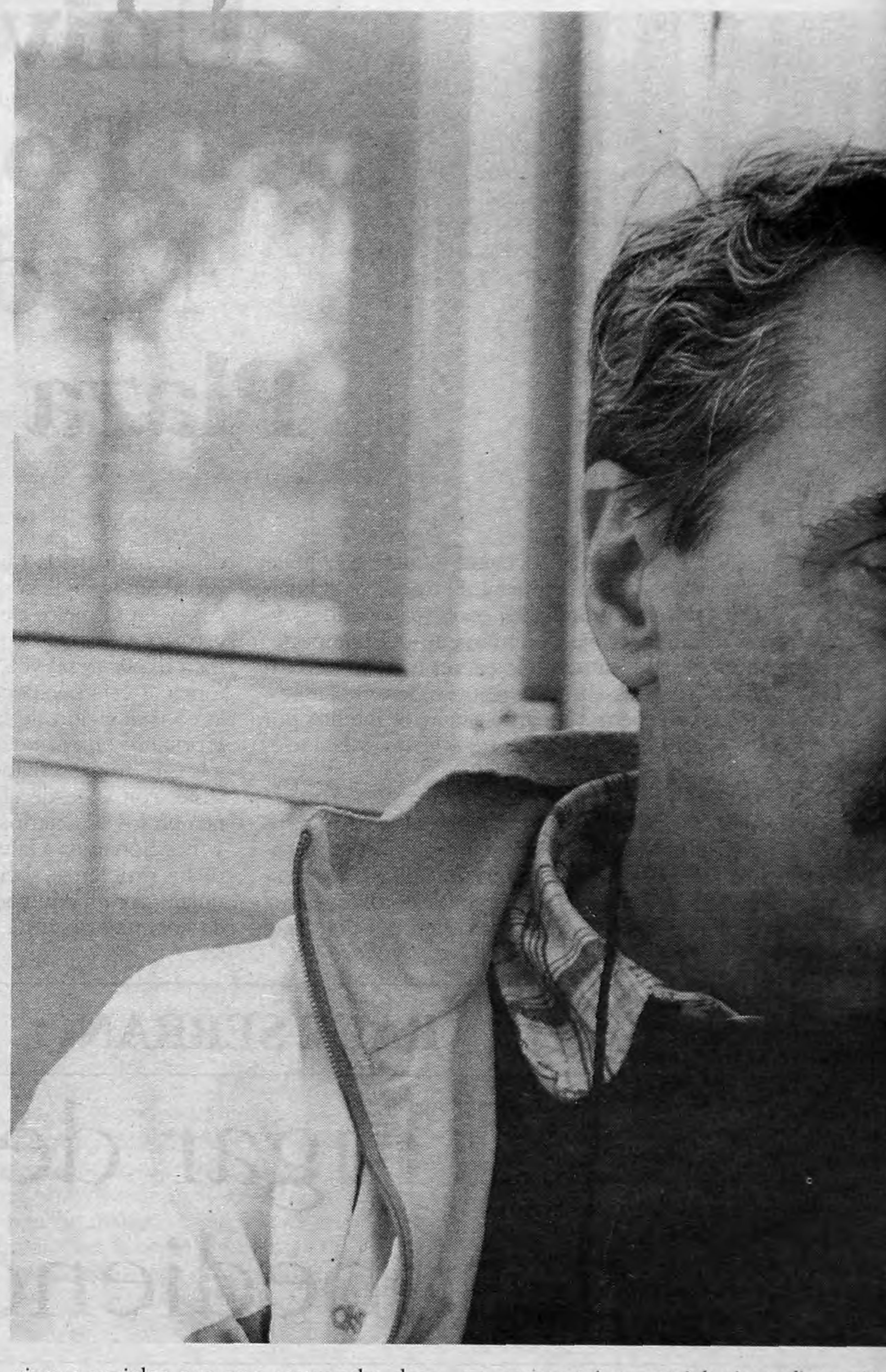
> Nuestra educación actoral conoce bien sus consecuencias ya que en ella impera, hasta hoy en día, la consigna "cada maestrito, con su librito", lo que en el fondo no es más que una máscara de la ignorancia.

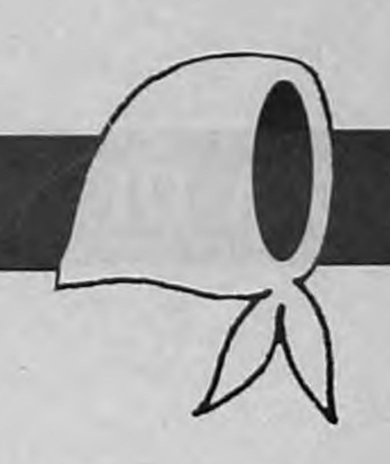
Abusando un poco del concepto y a los fines de ilustrar nuestra postura, podríamos decir que educar consiste en postergar los pedidos y llamados del cuerpo para reemplazarlos por las leyes y convenciones sociales que van ocupando, de a poco, un lugar cada vez mayor. Constatar este proceso tiene interés particular para quienes recibimos jóvenes que aspiran a formarse como actores, es decir, que aspiran a jugar con sus cuerpos de un modo distinto al cotidiano.

Hasta la adquisición del lenguaje aparece como muestra de este proceso: comienza con los gritos inarticulados que "comunican" las necesidades del infante y van convirtiéndose, ante la presión del medio, en el "logos"articulado propio de la comunicación social y luego del pensamiento abstracto. El niño nace con voz, no con lenguaje. La voz y la respiración pertenecen todavía al cuerpo animal; el lenguaje, en vez, se halla cercano y estrechamente vinculado con la racionalidad.

Lo que nos interesa para nuestra hipótesis es observar que los instintos y las necesidades derivadas de nuestra condición de animales no pueden ser definitivamente suprimidos ya que se trata de legalidades naturales. Lo que ocurre es que se los puede educar, canalizar o sublimar. Y lo que sostengo es que el teatro ha actuado y funciona como uno de esos lugares en los que se permite hacer aflorar aquellos instintos sin poner en riesgo la convivencia social. Tanto el actor como el espectador y mediante un acto de empatía se permiten revivir situaciones, emociones e ideas reprimidas y desviadas. Y esto sin consecuencias materiales inmediatas ni indeseadas. Este tipo de "válvulas" ha funcionado en muchas épocas sociales. Un somero planeo histórico nos lo permite apreciar.

¿Cómo inciden estos hechos en el terreno de la formación teatral, de la educación de actores? Para tomar tan solo el problema que más conozco. La gente viene a "estudiar teatro" con cuerpos que han sido formados, educados y entrenados para funcionar lógicamente en la sociedad contemporánea. ¿Y esto qué significa desde un enfoque más técnico? Esto implica que la gente viene con cabezas entrenadas a prever todo, cabezas que funcionan a mil y cuerpos temerosos del riesgo más mínimo (deportivo, por ejemplo). El cuerpo con sus urgencias, con sus necesidades, aparece como lo opuesto a lo exigido en el comportamiento social y civilizado. Esto es casi evidente, para tomar dos ejemplos, en el baile y en la risa: tanto el uno como el otro ocurren de manera opuesta si el que baila o ríe es sueco, digamos nórdico, o por el contrario africano o brasileño. El ruido sordo, avasallante que viene de los cuerpos a pesar y en contra de las prohibiciones chocan con éstas, y sobre esta línea de combate se construye el teatro y, sobre todo, hay que trabajar arduamente en la educación de actores. El alumno recién ingresado es incapaz de jugar, es decir, de entregarse a





RAUL SERRANO

“El lugar de la desobediencia”

más, las investigaciones históricas nos dicen que parecen provenir de aquellos sacrificios y festividades paganas. El teatro es uno de ellos: el más directo descendiente quizás. Es el lugar de la comunicación que incluye lo no verbal, lo corporal, que exige la empatía, la identificación con el cuerpo y el dolor del otro, del actor.

El teatro, por su especificidad, aparece como el inmediato desembarco “permitido” para esa parte oculta del ser humano. En él la herramienta, la materia a emplearse y el autor son una misma cosa. El propio oficiante del teatro, el actor, hace de su cuerpo y psiquismo, de manera indivisa, el objeto sobre el que trabaja, la herramienta con la que modela y el objeto final que presenta a su público. Ningún otro arte goza de tamaños privilegios que son a la vez límites y potencias.

El escultor trabaja sobre mármol. Sus herramientas son el cincel y el martillo. Objetiva en la piedra sus ideas y sentimientos. Puede alejarse de lo hecho para mirarlo con ojos críticos. El pintor con su tela, sus colores y pinceles frente a su cuadro. Nadie confundió jamás a un pianista con su piano. Alguna novela puede dormir durante años en un cajón y ser recobrada y lanzada al público por algún amigo fiel del autor. Nada de esto puede ocurrir con el teatro.

¿Pero y el actor? Su singularidad en este tema acarrea consecuencias de tal naturaleza que la técnica de la actuación, los manuales y las teorías referidas a ella, para tomar tan solo uno de los problemas emergentes, aparecen recién a fines del siglo XIX. Estas dificultades y particularidades referidas a un uso más instintivo del cuerpo no aparecen todavía durante el imperio de la técnica de la declamación qué dominó durante siglos este aprendizaje. En ese período se preparaba a los actores con el manual de oratoria de Quintiliano. Actuar era hablar con arte. Al convertir así al arte del actor, con algo parecido al canto en el que el control intelectual, racional se ejercía sobre una parte de la corporalidad se le quitaba gran parte de su pecado: se trataba, en suma, de algo controlable y que no incluía los bajos instintos. Actuar era, para el mundo culto, declamar. Esa teoría dejaba afuera, claro, a los saltimbanquis, a los actores populares, cuyo uso de la herramienta (del cuerpo) era diferente y menospreciada. Ese “arte” quedaba fuera de la cultura.

Recién con la aparición de Stanislavski, en el último cuarto de 1800, y con la irrupción del naturalismo como estética, la actuación vuelve a ser un problema del cuerpo: rodeado de misterio y de imprevisibilidad, claro, adorado y vilipendiado. Las técnicas referidas a la actuación aparecen recién cuando se asoman las ciencias humanas y de la cultura. Este fenómeno resulta lógico ya que la determinación del objeto de observación y de las herramientas adecuadas en esos terrenos no parece poderse hacer hasta que se pueden precisar algunos métodos en ese cambio de siglo. De nuevo aparece el cuerpo como objeto difícil de pensar y resulta arduo precisarlo como herramienta intermediante. De nuevo surge la falta de distancia y de perspectiva, de nuevo la fugacidad de este arte como problema insoluble. Y esas confusiones se trasladan como confusión imperante en la pedagogía teatral y en sus territorios conexos. Nuestra educación actoral conoce bien sus consecuencias ya que en ella impera, hasta hoy en día, la consigna “cada maestrito, con su librito”, lo que en el fondo no es más que una máscara de la ignorancia. ¿Cuál es la causa de este atraso? La misma que hace del teatro un arte particularmente vinculado con lo prohibido: el problema del cuerpo y el del conflicto situado en él.

Hemos dicho que el teatro posee una inmediatez innegable (entre el actor y su personaje, entre el espectador y el actor con el cual se identifica) ya que son el propio cuerpo y psiquismo la herramienta y materia. Podemos pues imaginar que el hombre primitivo, el de las primeras sociedades que intenta abandonar la horda y lograr una organización superadora, impulsado por sus alegrías y tristezas haya recurrido a la propia corporalidad en un hecho expresivo necesariamente situado entre la danza, el canto y la actuación mimética o teatral. Su propio cuerpo, al igual que los animales, fue sin duda la primera herramienta a su alcance: luego vienen los raspadores, el arco y la flecha.

El proceso de hominización, el proceso conocido como de civilización, implica para el hombre primitivo una represión creciente, una sublimación de muchos de sus instintos en aras de la convivencia grupal: en sociedad se trata de reprimir o bien de dirigir esos instintos primarios que le vienen al hombre de su condición animal (que nunca podemos abandonar del todo) y que podemos imaginar, en los comienzos de la humanidad, como algo que estaba bastante más a flor de piel que ahora. Algo similar podemos observar en los procesos de ontogenia, en la educación del individuo, algo, en cierto sentido, homólogo a lo que insumió miles de años en la realidad antropogénica. Educar a un niño, en un cierto sentido, implica permitirle poco a poco la introyección de legalidades que no provienen del mundo natural sino de la sociedad, de la cultura. Así, el niño que al nacer está sometido casi por completo a las pulsiones y necesidades de su propio cuerpo, va poco a poco incorporando “leyes” que le son enseñadas desde el afuera social más inmediato a él. Resulta bastante ilustrativo a este respecto la importancia que

Nuestra educación actoral conoce bien sus consecuencias ya que en ella impera, hasta hoy en día, la consigna “cada maestrito, con su librito”, lo que en el fondo no es más que una máscara de la ignorancia.

posee como etapa en ese proceso, lo que se ha dado en llamar “control de esfínteres”: a partir de allí el niño que no puede reprimir la defecación aprende a postergarla, a “pedir” por el lugar apropiado para ella. El niño ya no obedece ciegamente a los llamados de su naturaleza, los posterga, los dirige en dirección a “un deber ser” aprendido. Y lo mismo ocurre con otras pulsiones, espontáneas e incontroladas cerca del nacimiento pero que van adecuándose a normas en el contexto de su socialización.

Abusando un poco del concepto y a los fines de ilustrar nuestra postura, podríamos decir que educar consiste en postergar los pedidos y llamados del cuerpo para reemplazarlos por las leyes y convenciones sociales que van ocupando, de a poco, un lugar cada vez mayor. Constatar este proceso tiene interés particular para quienes recibimos jóvenes que aspiran a formarse como actores, es decir, que aspiran a jugar con sus cuerpos de un modo distinto al cotidiano.

Hasta la adquisición del lenguaje aparece como muestra de este proceso: comienza con los gritos inarticulados que “comunican” las necesidades del infante y van convirtiéndose, ante la presión del medio, en el “logos”articulado propio de la comunicación social y luego del pensamiento abstracto. El niño nace con voz, no con lenguaje. La voz y la respiración pertenecen todavía al cuerpo animal; el lenguaje, en vez, se halla cercano y estrechamente vinculado con la racionalidad.

Lo que nos interesa para nuestra hipótesis es observar que los instintos y las necesidades derivadas de nuestra condición de animales no pueden ser definitivamente suprimidos ya que se trata de legalidades naturales. Lo que ocurre es que se los puede educar, canalizar o sublimar. Y lo que sostengo es que el teatro ha actuado y funciona como uno de esos lugares en los que se permite hacer aflorar aquellos instintos sin poner en riesgo la convivencia social. Tanto el actor como el espectador y mediante un acto de empatía se permiten revivir situaciones, emociones e ideas reprimidas y desviadas. Y esto sin consecuencias materiales inmediatas ni indeseadas. Este tipo de “válvulas” ha funcionado en muchas épocas sociales. Un somero planeo histórico nos lo permite apreciar.

¿Cómo inciden estos hechos en el terreno de la formación teatral, de la educación de actores? Para tomar tan solo el problema que más conozco. La gente viene a “estudiar teatro” con cuerpos que han sido formados, educados y entrenados para funcionar lógicamente en la sociedad contemporánea. ¿Y esto qué significa desde un enfoque más técnico? Esto implica que la gente viene con cabezas entrenadas a prever todo, cabezas que funcionan a mil y cuerpos temerosos del riesgo más mínimo (deportivo, por ejemplo). El cuerpo con sus urgencias, con sus necesidades, aparece como lo opuesto a lo exigido en el comportamiento social y civilizado. Esto es casi evidente, para tomar dos ejemplos, en el baile y en la risa: tanto el uno como el otro ocurren de manera opuesta si el que baila o ríe es sueco, digamos nórdico, o por el contrario africano o brasileño. El ruido sordo, avasallante que viene de los cuerpos a pesar y en contra de las prohibiciones chocan con éstas, y sobre esta línea de combate se construye el teatro y, sobre todo, hay que trabajar arduamente en la educación de actores. El alumno recién ingresado es incapaz de jugar, es decir, de entregarse a cualquier actividad que le requiera espontaneidad, en la que no pueda separar el momento de la reflexión con el momento de la acción: esto que es posible en el fútbol, por ejemplo (la gambeta de Maradona es un claro ejemplo de improvisación) les resulta sumamente difícil cuando no imposible en el “juego” escénico: sus cuerpos han sido preparados, entrenados para anticipar con la cabeza y descreer de todo hecho que implique el compromiso de tipo emocional y corporal. “Entregarse” a la situación escénica les parece, luego que lo aprenden, liberador, gratificante. Y yo creo que ésta es una de las causas por las que hay tanta gente que estudia teatro: y no me parece mal.

Pero, al mismo tiempo, la reflexión sirve para situar la “utilidad” social del teatro de la que vengo hablando y que intento mostrar. Es este uso prohibido y reprimido del cuerpo lo que uno va a ver y a aplaudir en el teatro. Por supuesto, en medio del debate de ideas y conductas más complejas.

Si nos atenemos a la “historia” conocida del teatro occidental (pongo la palabra entre comillas por la escasa cientificidad que avala sus asertos y como modo de disculpa ante nuestras propias hipótesis), si nos atenemos a esos mitos iniciales debemos inferir que el teatro comienza en los ritos dionisíacos que poco a poco se fueron ritualizando y adquiriendo una estructura sobre todo verbal que termina en las primeras tragedias.

¿Qué son los cultos a Dionisos (el vicioso Baco de los romanos)? Fiestas que se realizaban al término de la vendimia en honor a esta divinidad del goce, de la licencia, del placer. El mosto recién fermentado y la danza sumergían a los participantes en una liturgia orgiástica y licenciosa. Podemos suponer qué fácilmente se borraba la frontera entre el deber ser propio de la incipiente urbe y la permisividad tolerada, incluida entre los acontecimientos cívicos.

Ya aquí aparece el lugar que nos interesa: se trata de un lugar, de un momento en que la sociedad reconoce la “necesidad” de liberar al animal, de concederle un espacio, eso sí, claramente delimitado por las leyes. Este teatro naciente ocupa desde el vamos ese lugar que nos interesa destacar: el lugar para realizar lo prohibido, lo reprimido. El lugar tolerado socialmente de las conductas impropias. ¿Qué actitudes soterradas por la convivencia y una sociabilidad creciente son las que emergen? ¿Cuánto de mimético y cuanto de salvaje tienen aquellos juegos, repitiendo una contradicción intrapersonal que se prolonga hasta nuestros días? ¿Qué relación tiene aquel cuerpo desatado por el mosto con la palabra y el logos hasta ordenarse en ceremonias y liturgias destinadas a ser repetidas en el futuro?

Siguiendo en el ejercicio de la imaginación que está en la base de este escrito, podemos también pensar un lugar parecido otorgado en las sociedades aún más primarias al “ara sacrificial”: es el lugar en donde, sin demasiado riesgo y más bien como parte de la urbanidad cada vez más imperante, se puede dejar libre esa carga de bestialidad que nuestra propia corporalidad implica. En aquel lugar matábamos en honor a los dioses y para apagar sus cóleras y lavar nuestros pecados.

La propia palabra tragedia proviene del término griego “tragos” o carnero que hace referencia al animal inmolado durante aquellas festividades. Parecía necesitarse la muerte de la víctima, la presencia de la barbarie, de la transgresión.

Y uno puede pensar que con el correr del tiempo aquella barbarie real va dejando paso a una barbarie simbólica, representada, muy cerca ya de la historia narrada en cada obra teatral: que es a la vez la historia de una transgresión, de un conflicto. Jamás una historia meramente edificante. La historia de algo que cuando ocurre en la realidad deja rastros indelebles en la vida de quienes lo sufren, pero que quizás revividos de manera simbólica y artística permiten la identificación racional y afectiva con ellos, sin obligarnos a sufrir las terribles consecuencias de la vida real. Es la “catarsis” aristotélica.

Del ara sacrificial en las épocas bárbaras y primitivas al sacrificio cada vez más simbólico. Y siempre respondiendo a aquella dualidad inherente a la persona individual.

En la época romana se sabe que sus dirigentes tenían muy presente la necesidad del “Panem et circenses” para el manejo de la plebe, es decir, la necesidad de hallar una buena combinación entre el alimento requerido para su mantenimiento y un cierto tipo de distracción que no por casualidad era el circo romano. ¿Qué ocurría allí? Luchas: entre gladiadores hasta la muerte, entre gladiadores y bestias feroces y en su última época, nótese, el espectáculo de los primeros cristianos arrojados a las fieras. Quiero destacar enfáti-

“Entregarse” a la situación escénica les parece, luego que lo aprenden, liberador, gratificante. Y yo creo que ésta es una de las causas por las que hay tanta gente que estudia teatro: y no me parece mal.

camente la presencia aquí del conflicto, por una parte, y de la corporalidad en riesgo por la otra: los dos componentes que de un modo simbólico o no se hallan siempre presentes en el teatro.

Es cierto que en el circo también ocurrían otros espectáculos: por ejemplo, las carreras de cuadrigas y hasta representaciones teatrales. Estas últimas caen plenamente en lo que estamos intentando demostrar. Y en cuanto a las carreras podrían asemejarse al deporte actual cuyas concomitancias con el espectáculo se hallan hoy bien probadas al igual que la “lucha simbólica” que implican.

Finalmente quiero mencionar a las atelanas, especie de farsas mímicas de una procacidad extrema, con referencias a la sexualidad, al cuerpo y sus conflictos, que poseen importancia, creo yo, en la supervivencia del teatro en Europa a lo largo de los siglos, por las mismas razones. Cuando esta tendencia corporal, conflictiva se une a la cultura más elevada (tarea que cumplieron de modo diverso Shakespeare en la Inglaterra isabelina y Molière en la Francia clásica) el teatro se vuelve mucho más permeable a la realidad social y se vuelve vivo. Aquí en Occidente evita lo que le ocurre en Japón con el “No” y el “Kabuki” o lo que ocurre con nuestra ópera.

Ya en la Edad Media y con el monopolio cultural y filosófico absoluto de la Iglesia y su actitud espiritualizante, el teatro fue condenado por los Padres de la Iglesia. San Anselmo, por ejemplo, razona más o menos así: “Si ya la comisión de un crimen resulta aberrante, cuanto más resulta condenable la reproducción de un crimen que no tiene ninguna justificación real: es más condenable su repetición gratuita que su realidad terrible”.

Cuando la Iglesia intenta utilizar al teatro para la difusión de su doctrina debe respetar la esencia conflictiva del teatro e intenta las “disputatio”, y las “moralidades”. Hay allí conflicto, pero conflicto abstracto, espiritual: se trata de debate de ideas. Falta el cuerpo, falta la baja animalidad. Hasta que la Iglesia descubre una muerte posible que estuvo siempre, en la base de su liturgia: la historia de la Pasión. Y con ella retorna el teatro: hay el cuerpo de un hombre sufriente y sangrante; se trata claramente de un sacrificio. Y hasta hoy esta historia sigue conmoviendo a los fieles y generando espectáculos aun hoy en día en diversos países del mundo.

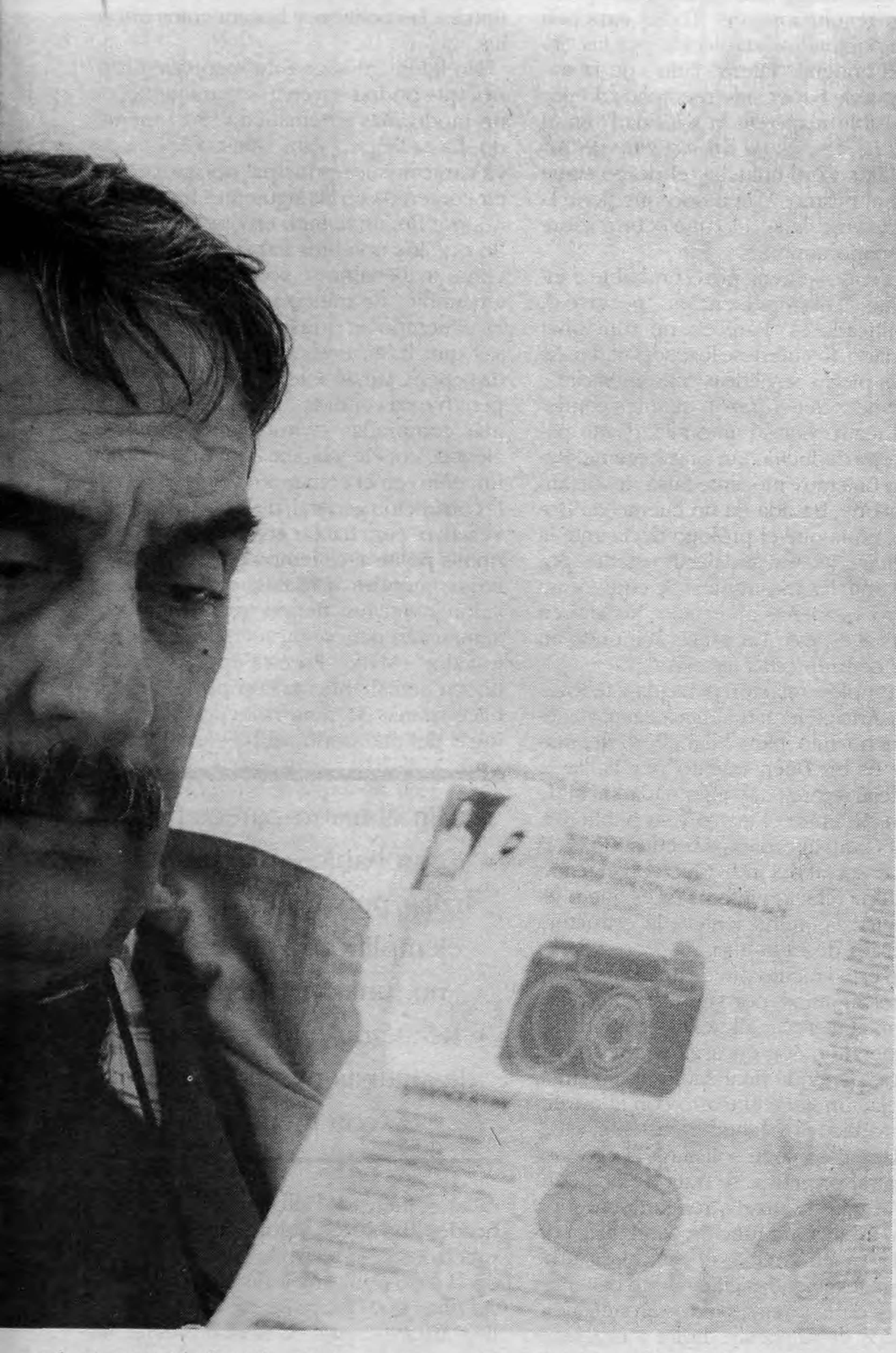
La Iglesia se ve obligada a aceptar un “carne-vale” (en latín un adiós a la carne) antes de entrar en la Cuaresma y como concesión (nuestra válvula de escape, el palo sacrificial). Es la época (delimitada claramente) del Dios Momo, del mundo al revés, de la permisividad. Nietzsche alcanzó a decir: “Sólo puedo ser yo mismo al amparo de una máscara”. Lo que supongo quiere decir que me permito recurrir a un juego más instintivo e injustificado, tan sólo cuando puedo ocultar mi identidad y pertenencia sociales.

Debiéramos incluir aquí los “autos da fe” (actos de fe) esas quemas de herejes (personas, creyentes de otro modo que el oficial) con un ritual que tiene como eje el castigo de los cuerpos reducidos a ceniza y la salvación de las almas de los condenados para lo cual se ponía frente a los rostros de los sacrificados una cruz en el extremo de una pértiga en la esperanza suprema de que en el momento ultimo el hereje se arrepintiera. Y todo con un gran sentido de la representación: desfile previo, presencia de las autoridades ataviadas en todo su boato, tambores, trajes especiales. Resulta edificante constatar la similitud de nombres entre los “autos da fe” y los “auto sacramentales”, estas últimas verdaderas y auténticas representaciones teatrales; el más conocido de los cuales sigue siendo “La vida es sueño”.

También las ejecuciones públicas tuvieron durante el Renacimiento una ritualidad y un funcionamiento social similar a los que describimos. Se parecen a las riesgosas travesías de los saltimbanquis y trapecistas por la cuerda floja y volando por los aires (¡Sin red!, suele agregarse), ya que su interés aumenta con la altura que poseen cuando en rigor caminar sobre una cuerda implica la misma habilidad a un metro del suelo que a cin-

ERRANO

desobediencia"



cualquier actividad que le requiera espontaneidad, en la que no pueda separar el momento de la reflexión con el momento de la acción: esto que es posible en el fútbol, por ejemplo (la gambeta de Maradona es un claro ejemplo de improvisación) les resulta sumamente difícil cuando no imposible en el "juego" escénico: sus cuerpos han sido preparados, entrenados para anticipar con la cabeza y descreer de todo hecho que implique el compromiso de tipo emocional y corporal. "Entregarse" a la situación escénica les parece, luego que lo aprenden, liberador, gratificante. Y yo creo que ésta es una de las causas por las que hay tanta gente que estudia teatro: y no me parece mal.

Pero, al mismo tiempo, la reflexión sirve para situar la "utilidad" social del teatro de la que vengo hablando y que intento mostrar. Es este uso prohibido y reprimido del cuerpo lo que uno va a ver y a aplaudir en el teatro. Por supuesto, en medio del debate de ideas y conductas más complejas.

Si nos atenemos a la "historia" conocida del teatro occidental (pongo la palabra entre comillas por la escasa cientificidad que avala sus asertos y como modo de disculpa ante nuestras propias hipótesis), si nos atenemos a esos mitos iniciales debemos inferir que el teatro comienza en los ritos dionisíacos que poco a poco se fueron ritualizando y adquiriendo una estructura sobre todo verbal que termina en las primeras tragedias.

¿Qué son los cultos a Dionisos (el vicioso Baco de los romanos)? Fiestas que se realizaban al término de la vendimia en honor a esta divinidad del goce, de la licencia, del placer. El mosto recién fermentado y la danza sumergían a los participantes en una liturgia orgiástica y licenciosa. Podemos suponer qué fácilmente se borraba la frontera entre el deber ser propio de la incipiente urbe y la permisividad tolerada, incluida entre los acontecimientos cívicos.

Ya aquí aparece el lugar que nos interesa: se trata de un lugar, de un momento en que la sociedad reconoce la "necesidad" de liberar al animal, de concederle un espacio, eso sí, claramente delimitado por las leyes. Este teatro naciente ocupa desde el vamos ese lugar que nos interesa destacar: el lugar para realizar lo prohibido, lo reprimido. El lugar tolerado socialmente de las conductas impropias. ¿Qué actitudes soterradas por la convivencia y una sociabilidad creciente son las que emergen? ¿Cuánto de mimético y cuanto de salvaje tienen aquellos juegos, repitiendo una contradicción intrapersonal que se prolonga hasta nuestros días? ¿Qué relación tiene aquel cuerpo desatado por el mosto con la palabra y el logos hasta ordenarse en ceremonias y liturgias destinadas a ser repetidas en el futuro?

Siguiendo en el ejercicio de la imaginación que está en la base de este escrito, podemos también pensar un lugar parecido otorgado en las sociedades aún más primarias al "ara sacrificial": es el lugar en donde, sin demasiado riesgo y más bien como parte de la urbanidad cada vez más imperante, se puede dejar libre esa carga de bestialidad que nuestra propia corporalidad implica. En aquel lugar matábamos en honor a los dioses y para apagar sus cóleras y lavar nuestros pecados.

La propia palabra tragedia proviene del término griego "tragos" o carnero que hace referencia al animal inmolado durante aquellas festividades. Parecía necesitarse la muerte de la víctima, la presencia de la barbarie, de la transgresión.

Y uno puede pensar que con el correr del tiempo aquella barbarie real va dejando paso a una barbarie simbólica, representada, muy cerca ya de la historia narrada en cada obra teatral: que es a la vez la historia de una transgresión, de un conflicto. Jamás una historia meramente edificante. La historia de algo que cuando ocurre en la realidad deja rastros indelebles en la vida de quienes lo sufren, pero que quizás revividos de manera simbólica y artística permiten la identificación racional y afectiva con ellos, sin obligarnos a sufrir las terribles consecuencias de la vida real. Es la "catarsis" aristotélica.

Del ara sacrificial en las épocas bárbaras y primitivas al sacrificio cada vez más simbólico. Y siempre respondiendo a aquella dualidad inherente a la persona individual.

En la época romana se sabe que sus dirigentes tenían muy presente la necesidad del "Panem et circenses" para el manejo de la plebe, es decir, la necesidad de hallar una buena combinación entre el alimento requerido para su mantenimiento y un cierto tipo de distracción que no por casualidad era el circo romano. ¿Qué ocurría allí? Luchas: entre gladiadores hasta la muerte, entre gladiadores y bestias feroces y en su última época, nótese, el espectáculo de los primeros cristianos arrojados a las fieras. Quiero destacar enfáticamente la presencia aquí del conflicto, por una parte, y de la corporalidad en riesgo por la otra: los dos componentes que de un modo simbólico o no se hallan siempre presentes en el teatro.

"Entregarse" a la situación escénica les parece, luego que lo aprenden, liberador, gratificante. Y yo creo que ésta es una de las causas por las que hay tanta gente que estudia teatro: y no me parece mal.

Es cierto que en el circo también ocurrían otros espectáculos: por ejemplo, las carreras de cuadrigas y hasta representaciones teatrales. Estas últimas caen plenamente en lo que estamos intentando demostrar. Y en cuanto a las carreras podrían asemejarse al deporte actual cuyas concomitancias con el espectáculo se hallan hoy bien probadas al igual que la "lucha simbólica" que implican.

Finalmente quiero mencionar a las atelanas, especie de farsas mímicas de una procacidad extrema, con referencias a la sexualidad, al cuerpo y sus conflictos, que poseen importancia, creo yo, en la supervivencia del teatro en Europa a lo largo de los siglos, por las mismas razones. Cuando esta tendencia corporal, conflictiva se une a la cultura más elevada (tarea que cumplieron de modo diverso Shakespeare en la Inglaterra isabelina y Molière en la Francia clásica) el teatro se vuelve mucho más permeable a la realidad social y se vuelve vivo. Aquí en Occidente evita lo que le ocurre en Japón con el "No" y el "Kabuki" o lo que ocurre con nuestra ópera.

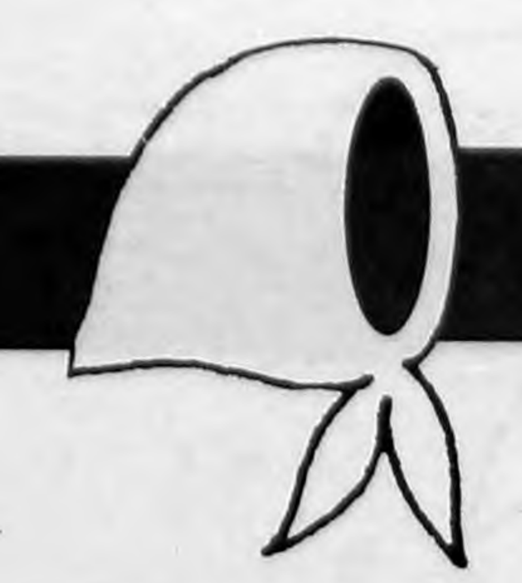
Ya en la Edad Media y con el monopolio cultural y filosófico absoluto de la Iglesia y su actitud espiritualizante, el teatro fue condenado por los Padres de la Iglesia. San Anselmo, por ejemplo, razona más o menos así: "Si ya la comisión de un crimen resulta aberrante, cuanto más resulta condenable la reproducción de un crimen que no tiene ninguna justificación real: es más condenable su repetición gratuita que su realidad terrible".

Cuando la Iglesia intenta utilizar al teatro para la difusión de su doctrina debe respetar la esencia conflictiva del teatro e intenta las "disputatio", y las "moralidades". Hay allí conflicto, pero conflicto abstracto, espiritual: se trata de debate de ideas. Falta el cuerpo, falta la baja animalidad. Hasta que la Iglesia descubre una muerte posible que estuvo siempre, en la base de su liturgia: la historia de la Pasión. Y con ella retorna el teatro: hay el cuerpo de un hombre sufriente y sangrante; se trata claramente de un sacrificio. Y hasta hoy esta historia sigue conmoviendo a los fieles y generando espectáculos aun hoy en día en diversos países del mundo.

La Iglesia se ve obligada a aceptar un "carne-vale" (en latín un adiós a la carne) antes de entrar en la Cuaresma y como concesión (nuestra válvula de escape, el palo sacrificial). Es la época (delimitada claramente) del Dios Momo, del mundo al revés, de la permisividad. Nietzsche alcanzó a decir: "Sólo puedo ser yo mismo al amparo de una máscara". Lo que supongo quiere decir que me permito recurrir a un juego más instintivo e injustificado, tan sólo cuando puedo ocultar mi identidad y pertenencia sociales.

Debiéramos incluir aquí los "autos da fe" (actos de fe) esas quemas de herejes (personas, creyentes de otro modo que el oficial) con un ritual que tiene como eje el castigo de los cuerpos reducidos a ceniza y la salvación de las almas de los condenados para lo cual se ponía frente a los rostros de los sacrificados una cruz en el extremo de una pértiga en la esperanza suprema de que en el momento ultimo el hereje se arrepintiera. Y todo con un gran sentido de la representación: desfile previo, presencia de las autoridades ataviadas en todo su boato, tambores, trajes especiales. Resulta edificante constatar la similitud de nombres entre los "autos da fe" y los "auto sacramentales", estas últimas verdaderas y auténticas representaciones teatrales; el más conocido de los cuales sigue siendo "La vida es sueño".

También las ejecuciones públicas tuvieron durante el Renacimiento una ritualidad y un funcionamiento social similar a los que describimos. Se parecen a las riesgosas travesías de los saltimbanquis y trapecistas por la cuerda floja y volando por los aires (¡Sin red!, suele agregarse), ya que su interés aumenta con la altura que poseen cuando en rigor caminar sobre una cuerda implica la misma habilidad a un metro del suelo que a cin- ▶



cuenta. ¿Por qué crece el interés cuando crece el peligro real? Obviamente no se trata de aplaudir la habilidad solamente. Hay otro componente: el riesgo corporal. Y esto produce un cierto tipo de identificación empática entre el público y el oficiante, actor, reo o como se llame.

La lista sería interminable en sociedades más cercanas a nosotros: el deporte (el boxeo, la lucha, las corridas de toros) y hasta el inocente teatro de revistas al que concurren las señoras bien pensantes con sus maridos a ver sobre la escena, ése sí el lugar permitido para lo prohibido, mujeres desnudas y palabrotas que ellas mismas condenan en la vida real como impropias.

En todos los "espectáculos" de los que hemos venido hablando existe una especie de substrato común: ese vínculo a la vez atractivo y rechazado.

Desarrollemos un poco lo que Aristóteles quiso decir, en nuestra opinión, con el término "catarsis" ya que fue el filósofo uno de los que más se detuvo a reflexionar sobre la circunstancia.

Aristóteles decía que la tragedia provocaba en sus espectadores un fenómeno al que denominó catarsis y que se trataba de lo siguiente: se asistía a sucesos horrorosos ocurridos en la escena y ante ellos el público reaccionaba con "horror y piedad", horror como rechazo y piedad por su comprensión de su necesidad para los protagonistas, y que este vínculo (recuérdese que catarsis quiere decir purga) los liberaba en cierto sentido de lo que experimentaban, les permitía eliminar ciertas emociones. Hay seguramente en esta relación una especie de procedimiento psicoanalítico avant la lettre. Pero en el fondo creo que estaba en lo cierto y que se trata de la relación que desde el comienzo de esta charla estoy pugnando por describir. Seguramente si un profesional de la psicología se sumerge en el análisis de los lazos que se crean entre el espectador teatral y lo representado, avanzará conceptos muchos más precisos y profundos que los míos. Pero a mí, fundamentalmente, me interesa abordarlos desde lo meramente teatral.

> Brecht ve al enemigo en esta fascinación y busca la distancia crítica, el lugar desde donde ya fuera de la fascinación ejercida por el teatro se pueda juzgar y criticar la conducta propuesta sobre la escena.

Viene al caso, quizás, traer a colación el intento de Bertolt Brecht por romper esa fascinación, ese hipnotismo propio del teatro, cuando desde una concepción netamente política propia de una época a la que llama "científica", intenta su famoso verfremdums effect o efecto de distanciamiento. Justamente Brecht ve al enemigo en esta fascinación y busca la distancia crítica, el lugar desde donde ya fuera de la fascinación ejercida por el teatro se pueda juzgar y criticar la conducta propuesta sobre la escena. No viene aquí al caso juzgar la obra de Brecht y su mayor o menor éxito. Pero ya por sí misma se nos aparece como una prueba al intentar lo contrario de lo que estamos desarrollando.

Alguien podría decirme: "Bueno, pero lo que usted describe es plenamente aplicable a la tragedia, al drama, a los espectáculos con riesgo, pero y ¿la comedia?" Y sonaría como una muy atinada objeción.

Pero la comedia, en general, a lo largo de los siglos, si bien no nos pone en presencia de la sangre o de la muerte (cualquiera de estos dos elementos nos hace salir de los límites de lo "cómico") entraña seguramente su concepción particular del riesgo: el riesgo de lo "ridículo", una especie de muerte social. Ya los romanos sabían que comoedia castigat ridendo mores (la comedia castiga riendo las costumbres). Y los estetas modernos han probado que uno se aleja de su pasado riéndose, que uno solamente puede reírse de lo que ya, por lo menos moralmente, ha superado. Y todo esto expone un extraño vínculo entre lo estético y lo moral: implica la existencia de un código de valores desde el cual uno se ríe. Sin desarrollar aquí demasiado esta implicancia: ¿no será éste uno de los modos sociales de accionar del arte? En la comedia, el agredido es el cuerpo. La comedia trata de las pasiones "bajas": el hambre, el deseo sexual, la avaricia, la vejez que ignora serlo, etcétera.

Y en consecuencia, así como en la tragedia hablábamos de una empatía, de una identificación, en la comedia ocurre casi lo contrario: un rechazo, un alejamiento, una distancia. El espectador parece decirse a sí mismo "yo no soy así, no soy tan necio". Y lo demuestra, se libera de esa sensación riéndose, codeando al vecino.

Ante la tragedia, ante el drama las lágrimas, el aliento cortado. Ante la comedia, ante la farsa, la risa. ¿Por qué cuando uno encuentra en la calle a alguien llorando sólo, lo compadece, se lo respeta, y cuando unoencuentra a alguien sólo riéndose a carcajadas tiende a pensar que está loco?

El dolor parece ser algo inherente a los seres vivos, algo vinculado a la existencia como tal ante la muerte. Hasta los animales lo experimentan. En cambio, la risa es un fenómeno más claramente humano, tiene un origen social. Cuando asistimos a un drama necesitamos de nuestra soledad. Nos molesta que alguien, nuestro vecino de platea, nos interrumpa con algo. En cambio, cuando asistimos a una comedia necesitamos tocar con el codo al vecino como si necesitáramos de su complicidad. Este también es un funcionamiento social del teatro (¿social?) que nos interesa destacar. Este también es un modo de existencia que quizás merezca reflexiones en otro momento.

En resumen, la hipótesis que estoy trabajando aquí implica reconocer un funcionamiento social del teatro que se fundamenta en la bipartición propia del ser humano, en la contradicción entre su cuerpo y la sociabilidad, las normas, etcétera. Se trata de una manera muy particular que se ha encontrado para atravesar, para "vivir" circunstancias peligrosas, se trata de una válvula de escape, llena de reflexiones, eso sí, llena de sentidos y no sin consecuencias por lo menos morales e ideológicas. El espectador muere con Antígona, y luego se va a cenar, pero ya ha convivido, ya ha sufrido con ella. Los ejemplos podrían ser infinitos.

La obra teatral gira alrededor de "conflictos", de problemas, que ponen en riesgo a un grupo dado de personas y provoca en los espectadores una participación no tan sólo de la comprensión de la trama. Ya sea que se identifique o se distancie riéndose, la teatral es una participación no una asistencia pasiva. Es la continuación en el terreno simbólico del sacrificio primitivo.

No existe ninguna pieza teatral que se llame "Juan Rodríguez al que no le pasa nada". Todos los héroes del teatro son proscritos, transgresores, asesinos, parricidas o revolucionarios. Todos exponen su cuerpo ante lo establecido por las "leyes". El antiguo "fátum" latino de la tragedia puede haber sido reemplazado por "la invisible mano de la sociedad" en el drama *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Pero la lucha, el riesgo sigue siendo el mismo. Y el modo que tiene la gente de vincularse a lo que ocurre sobre el escenario también.

En el teatro parece poco probable e interesante hallar personajes "positivos", ejemplificadores. Parecen no funcionar demasiado. Recuérdese lo insoportable de algunas piezas soviéticas "con mensaje".

¿Entonces tienen razón quienes condenan al teatro por su amoralidad? Me parece torpe deducirlo tan simplemente. Recuerdo una muy inocente farsa de Alejandro Casona, basada en un cuento de Bocaccio, en la que el prólogo decía ante la audiencia: "¿Se escandalizan ustedes por lo que aquí les mostramos? Se equivocan: el teatro es apenas un espejo. No le tiren piedras al espejo. Tírenselas al mundo en el que ocurren estas historias".

La compleja relación pensada y teorizada por Aristóteles, su famosa catarsis, tiene mucho hilo para hilar. Pero seguramente es un buen intento por hallar la compleja, retorcida, y para nada lineal de la relación entre el teatro y su público.

Hasta aquí abordamos la cuestión de la relación social del individuo con el teatro desde una relación interna, si es que puede decirse, perteneciente a la estructura psicofísica de cada uno.

Pero este vínculo puede analizarse desde otros ángulos, por supuesto. Resultan determinantes para el teatro –para el arte en general– quién encarga el arte, quién lo paga, para qué finalidad se lo encarga, qué relación tiene el teatro con la estructura productiva y laboral existente, etcétera. Una cosa se le solicita a la ceremonia teatral primitiva: se trata de una confusa mezcla de magia, religión, cuestión étnica, tribal. Otra función comienza a dibujarse ya en Grecia: el estado, la urbe encarga festividades claramente pautadas y se les da la tarea a ciertos arcontes encargados de financiar, dirigir y organizar las representaciones. Hay ya autores de los textos preexistentes a la representación, actores y edificios construidos al efecto. La misma palabra "teatro" proviene de una construcción destinada a mirar, una especie de atalaya. La festividad teatral posee allí un carácter entre cívico y religioso y, aunque se paga entrada, la celebración posee un carácter masivo si nos atenemos a la dimensión de los teatros cuyas ruinas conocemos. El público conoce de antemano las historias –en general– y el espectáculo funciona como ámbito conjugante, aglutinante de una cultura.

En Roma hemos visto que el teatro –sus variantes– sufre una pérdida de su carácter sacralizante y funciona más bien como la válvula de escape a la que hemos hecho mención: se trata ya más francamente de una diversión casi en el sentido militar de esta palabra, es decir, como una desviación de la atención hacia otros temas y objetivos, en este caso sociales. Sigue el estado siendo el exclusivo productor de las grandes festividades, aunque, paralelamente y sobre todo en la época de la decadencia del Imperio aparecen los actores - artesanos centrados sobre todo en la creación de atelanas y fábulas procaces y toscas aunque de llegada directa al público. En estos últimos prevalece el funcionamiento digamos "corporal" , que explota lo pecaminoso del teatro. Tanto la producción como la paga de los artistas aquí es privada y por eso encuentra resquicios de funcionamiento distintos a las políticas y lineamientos oficiales.

No intentaré seguir mi recorrida histórica que podría hacerse, seguramente, de un modo más sistemático y documentado, hasta llegar a ésta, nuestra época cuya característica principal nos parece estar contenida en las siguientes líneas: "Vino, por fin, un tiempo en que todo aquello que los hombres habían considerado como inalienable se volvió objeto de intercambio, de tráfico y se pudo alienar. Es el tiempo en que hasta las mismas cosas que hasta entonces eran comunicadas, pero jamás intercambiadas; dadas, pero nunca vendidas; adquiridas, pero jamás compradas –virtud, amor, opinión, ciencia, conciencia, etc.– en que todo en fin, entró en el comercio. Es el tiempo de la corrupción general, de la venalidad universal, o, para hablar en términos de economía política, el tiempo en que todas las cosas, morales o físicas, convertidas en valores venales, tienen que ser llevadas al mercado para ser apreciadas en su justo valor" (Marx). En esta época, descripta con genial anticipación por el filósofo hace ya más de ciento cincuenta años, el lugar del ara sacrificial ha variado. Ahora es el mercado: allí mueren, son sacrificados todos los valores humanos más preciados. Y el teatro lo ha comprendido en el caso de las mejores obras del siglo: *La muerte de un viajante,* de Arthur Miller; *Madre Coraje.* de Bertolt Brecht; *Mateo* o *Stefano,* de nuestro Discépolo. Ese es el lugar contemporáneo del sacrificio desde el que debemos pensar y hacer el teatro.

> En el teatro parece poco probable e interesante hallar personajes "positivos", ejemplificadores. Parecen no funcionar demasiado. Recuérdese lo insoportable de algunas piezas soviéticas "con mensaje".

Hay también, seguramente, otras perspectivas desde las que tratar las relaciones entre el teatro y la sociedad: aquellas que se establecen entre las historias contadas en el escenario consideradas desde su significación política y filosófica, por ejemplo. Y seguramente este abordaje se ha hecho muchas veces y con más capacidad de lo que yo podría intentar.

La sola consideración del lugar que ha tenido en nuestra historia el teatro nos ofrece ya una serie de temas por demás atractivos y significativos: las opiniones de San Martín, de Alberdi y de Sarmiento sobre el rol social del teatro, el papel jugado por el sainete y la revista escrita en general desde ideas y concepciones libertarias y referidas a temáticas propias de nuestro pueblo, la aparición del teatro independiente y sus secuelas, la explosión que significó Teatro Abierto durante la última dictadura militar (ésta sí es la verdadera herencia de Dragún). El análisis de esos hechos da material suficiente para la reflexión sobre el tema que nos ocupa.

Pero debe disculpárseme que haya intentado una teoría que tiene que ver, esencialmente, con los problemas que me atormentan y que debo resolver en mi tarea de maestro de actores.